FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

ANTOÑITO VUELVE A CASA

MANOLO REVUELTA, 1969

25 MARZO – 1 ABRIL 2022 ——— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER AHORA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

ANTOÑITO VUELVE A CASA
(MANOLO REVUELTA, 1969)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 25 MARZO AL 1 ABRIL 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

Recuperamos en esta nueva sesión online de "Flores en la sombra" una de las prácticas más radicales y abiertamente contestatarias con la dictadura franquista de todas las producidas en la Escuela Oficial de Cinematografía. Tanto es así que, al igual que *Margarita y el lobo*, que está también disponible en este canal en una versión con subtítulos adaptados, la Junta de Censura prohibió cualquier posible exhibición de *Antoñito vuelve a casa* fuera de la EOC.

LA SESIÓN INCLUYE:

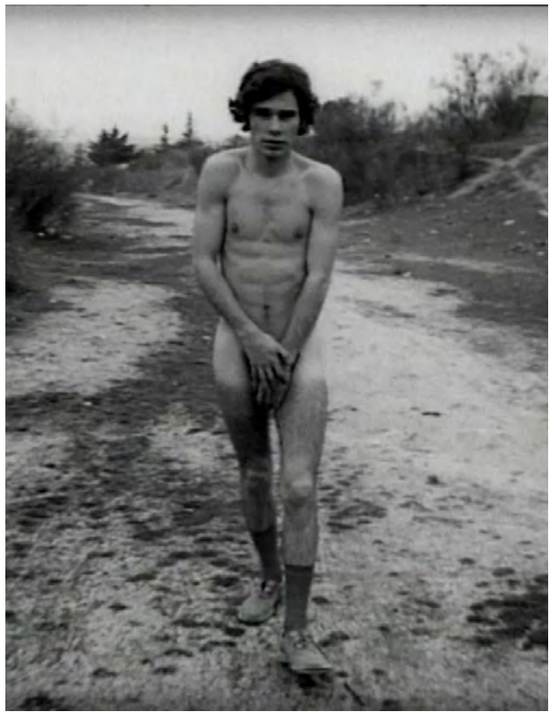
• ***ANTOÑITO VUELVE A CASA*** **(MANOLO REVUELTA, 1969)**

NIÑO EN PANTALONES CORTOS HACIENDO EL SALUDO FASCISTA SOBRE FONDO BLANCO

ASIER ARANZUBIA
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Para hablar de *Antoñito vuelve a casa* (Manolo Revuelta, 1969) es preciso tener en cuenta toda una serie de circunstancias que hacen de la primavera de 1969 un momento único dentro de la historia de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). De hecho, la película está vinculada a su contexto de una manera tal que la una no se entiende bien sin el otro. Lo primero que hay que recordar es que el 24 de enero de ese mismo año se decreta el primer estado de excepción de la dictadura. La muerte en "extrañas circunstancias" de Enrique Ruano, un estudiante universitario que había sido detenido por la Brigada Político-Social, desata una oleada de protestas que el régimen intenta controlar a través de esa drástica supresión de derechos que implica un estado de excepción. Las protestas, las cargas policiales, las detenciones y las torturas se multiplican y sumen al país en un periodo de máxima conflictividad.

Al igual que sucede con la universidad española, la Escuela de Cine es, a mediados de los sesenta, un centro muy politizado. Tal vez sea, de entre los diferentes núcleos de oposición estudiantil al franquismo, el más radicalizado. Y para muestra, un botón: en octubre de 1967 se han celebrado en Sitges unas jornadas internacionales de escuelas de cine (impulsadas y animadas, en buena medida, por un grupo de alumnos de la EOC entre los que se encuentra Manolo Revuelta) en cuyas conclusiones se "propugna un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática"[1]. Esto se habría de concretar, entre otras medidas, en la creación de un sindicato de base democrática que sustituya al franquista Sindicato Nacional del Espectáculo; en la desaparición de las subvenciones (ya que estas se entienden, fundamentalmente, como una herramienta de control) y, por supuesto, en la erradicación de la censura. Como era de esperar, las maximalistas reivindicaciones de Sitges no tendrán ninguna incidencia sobre la realidad concreta del entramado administrativo e industrial del cine español, pero sí la tendrán, en cambio, en el plano teórico. Por ejemplo, algunas de las prácticas más radicales del cine español de finales de los sesenta y principios de los setenta —estoy pensando, sobre todo, en aquellos trabajos de corto y largo metraje que se ubican, voluntariamente, al margen de la legalidad administrativa vigente, es decir, en muchos casos, sin subvenciones, sin cartón de rodaje y sin pasar por censura[2]— no se entienden bien sin los planteamientos políticos y teóricos que están detrás de Sitges 67 y que son, a grandes rasgos, los mismos que, unos cuantos meses después, inspirarán las revueltas del mayo francés.



El propio contexto de la EOC es también decisivo para desentrañar las coordenadas en las que se mueve esa sátira feroz, no exenta de humor, que es *Antoñito vuelve a casa*. En mayo de 1969 cesa como director de la Escuela, por decisión propia, Antonio Cuevas. Lo hace porque el año escaso que lleva en el cargo le ha servido para caer en la cuenta de que la institución es ingobernable. Por ejemplo, en las pruebas de acceso del curso 1968-69 se genera un conflicto de difícil solución porque el fallo del tribunal implica que se duplique el número de alumnos aceptados en la especialidad de Dirección. La Escuela desdice al tribunal y acepta solo a ocho de los veintiún alumnos seleccionados. El resto recurre la decisión por la vía contencioso-administrativa y, dos años después, el Tribunal Supremo acaba dándoles la razón. Conflictos como este son, en aquel tiempo, el pan nuestro de cada día. Otro ejemplo: el profesor de la asignatura de Dirección, Luis García Berlanga, presenta su dimisión porque los estudiantes cuestionan sus criterios de evaluación. El puesto queda vacante durante todo el curso y los alumnos deciden en asamblea que cada uno se evalúe a sí mismo. El máximo nivel de conflictividad se alcanzará durante el curso siguiente cuando los estudiantes descubran que hay, al menos, un agente de la Brigada Político-Social infiltrado en el centro haciéndose pasar por alumno. La huelga que se organiza para denunciar esta práctica —por lo demás bastante habitual en la universidad española de aquellos años— y otras similares se salda con la expulsión del grueso de los alumnos de Dirección y marca una especie de punto de no retorno que terminará precipitando el cierre de la Escuela dos años después.

Al no estar sujetas a los controles de censura que imperan en el cine profesional, las prácticas de

[1] Aubert, J. P. y Prieto Souto, X. (2022), *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68.* Valencia: Shangrila, p. 150.

[2] Como, por ejemplo, *Contactos* (Paulino Viota, 1970) y *Yo creo que...* (Antonio Artero, 1974-1975) en el terreno del largo y *Del tres al once* (Antonio Artero, 1968), *Esta es la película* (Pedro Costa, 1968), *El 17 de Elvira* (Manolo Calvo, 1968), *Blanco sobre blanco* (Antonio Artero, 1969) o *Duración* (Paulino Viota, 1970) en el del cortometraje. Puede encontrarse una rigurosa aproximación a todas estas prácticas teóricas y cinematográficas que orbitan en torno a Sitges en Vidal Estévez, Manolo (2017), *Extensiones del mirar.* Madrid: Cátedra, pp. 71-91.

ANTOÑITO VUELVE A CASA
(MANOLO REVUELTA, 1969)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 25 MARZO AL 1 ABRIL 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

la Escuela siempre habían gozado de un mayor margen de maniobra desde el punto de vista de la libertad de expresión. Sin embargo, el ambiente de máxima conflictividad que se respira dentro y fuera de la EOC hará que las prácticas que se ruedan durante la primavera de 1969 sean, no ya algo más atrevidas a la hora de representar la desnudez o más irreverentes desde el punto de vista de la crítica a los valores establecidos que las películas profesionales, sino que serán ejercicios abiertamente radicales en los que, como bien advierte Ferrán Alberich, se articulan discursos de "rebeldía frente a la autoridad marital, paterna o institucional"[3]... o, como veremos enseguida en el caso de *Antoñito vuelve a casa*, contra los tres niveles de represión a la vez. En *Mario (terror y miseria)*, de Gonzalo García-Pelayo, la huida del protagonista de la policía se alterna con una entrevista en la que se dan los motivos oficiales de la declaración del estado de excepción. En *Margarita y el lobo,* de Cecilia Bartolomé, una mujer se separa de su marido y desgrana frente a la cámara, como si fuera la presentadora del telediario, las diferentes estrategias de sumisión y represión que están detrás del sistema patriarcal. En *Historia de la vida de Blancanieves* de Bernardo Fernández, de Bernardo Fernández (otro de los firmantes del manifiesto de Sitges), se le da da la vuelta al cuento de los hermanos Grimm haciendo que el príncipe sea republicano y transformando las andanzas de Blancanieves y los enanitos en una especie de *happening* grotesco e irreverente que termina con la protagonista explicando ante la cámara el sentido político de la fábula. En *Antoñito vuelve a casa* un joven universitario (Mario Pardo) intenta (sin mucho éxito) desprenderse de esa amalgam de ideas, creencias y valores que la familia primero, la religión católica después y los aparatos represivos del estado en último lugar le han ido inoculando a lo largo de su vida.

Como desde hace un par de años las prácticas ya no se proyectan en la sesión inaugural del curso siguiente —circunstancia esta que explica, en cierta medida, el ambiente de libertad[4] en el que se han rodado los ejercicios de tercero—, los recién diplomados solicitan al nuevo director, Juan Julio Baena, que les autorice a sacar sus películas de la Escuela. Para impedir que se proyecten fuera de la EOC, Baena solicita al Ministerio de Información y Turismo que las prácticas de Bernardo Fernández, Cecilia Bartolomé y Manolo Revuelta pasen por censura (algo que nunca antes había sucedido en los casi veinticinco años de vida del centro) para intentar conseguir, como así sucedió, la "prohibición total a efectos de su proyección en cualquier ámbito y de su cesión a cualquier entidad o persona". Se consumaba así el secuestro administrativo de los tres ejercicios que mejor habían traducido al terreno de la expresión fílmica el espíritu subversivo de Sitges.

Lo único que ve el espectador durante los tres minutos iniciales de *Antoñito vuelve a casa* es a un niño en pantalones cortos, aterido de frío, mirando a cámara y haciendo el saludo fascista. Para que la imagen adquiera un cierto grado de abstracción, el niño tiene detrás una gran pared blanca que otorga a la escena esa dimensión conceptual que, como descubriremos enseguida, es consustancial a un mediometraje que partiendo de imágenes concretas (no podía ser de otra forma al ser el cine un arte de lo concreto) intenta representar ideas, valores, prejuicios. Porque, en última instancia, de lo que habla la práctica de Revuelta es de la manera en que la ideología (el nacional-catolicismo en este caso) condiciona, desde la infancia, nuestra manera de estar en el mundo y de lo difícil que resulta después desprenderse de ese lastre. Resulta ejemplar en ese sentido

la escena en la que el Antoñito adulto se pelea desnudo con varios espantapájaros vestidos con sotana y uniforme en lo que no es otra cosa que una representación del combate entre el libre albedrío y las diferentes formas de represión (Iglesia y Estado) que aspiran a cubrir (vestir) su desnudez.

Antoñito pasea con su novia de toda la vida por la Casa de Fieras del madrileño Parque del Buen Retiro. En la mayoría de las jaulas hay animales salvajes, pero hay algunas en las que se exhiben otro tipo de especies peligrosas. Por ejemplo, hay una en la que está encerrado un "bracero andaluz" arando la tierra con una azada. Hay otra en la que se exhibe una militante antifranquista y otra más en la que, colgado del columpio que debió pertenecer a un primate, vemos balancearse a un intelectual de izquierdas al que presta sus rasgos un compañero de la especialidad de Dirección llamado Víctor Erice. Cuando el bracero intenta escapar de su encierro una pareja de guardias le propina una paliza brutal con sus porras. Sucederá lo mismo cuando la militante de izquierdas comience a agitar una pancarta en la que puede leerse: "¡Qué país, hay que joderse!". Pero como la película transcurre en realidad en la cabeza del protagonista, sin dar mayores explicaciones volvemos a su apartamento y vemos como su novia de toda la vida y la militante de izquierdas aparecen y desparecen entre las sábanas en lo que parece ser otra representación de los debates internos (en este caso, en torno a la sexualidad) que atormentan a Antoñito. Los golpes en la puerta del apartamento cada vez que el protagonista se aparta de la senda trazada por la ideología dominante es otra de las vías a través de las que el relato hace visible (audible, en este caso) el tema central de la práctica. Y como Antoñito se resiste a abrir la puerta, sus padres, un cura, la pareja de guardias y una monja acabarán colándose en su habitación a través de la puerta del armario. Es entonces cuando el protagonista, valiéndose de la ametralladora que vimos limpiar a la joven activista en los primeros compases de la práctica, abre fuego contra las fuerzas de la represión reafirmando así su independencia personal...

Pero la cosa no termina aquí. Antoñito sale corriendo de su apartamento para intentar alcanzar a su novia activista. Son las primeras horas del día. Hace frío. La gente sale del metro en dirección al trabajo. No son extras. Hemos abandonado el territorio de la ficción. Antoñito (más bien, Mario Pardo) corre y tropieza con un bordillo. Los viandantes dirigen miradas de

[3] Alberich, F. (1999), "El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español", en Llinás, F. (ed.), *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española, p. 29.
[4] Javier Maqua, alumno de Dirección en aquella época, considera que la prohibición de que se exhibieran las prácticas en sesión pública tuvo como consecuencia imprevista que los alumnos se expresaran con mayor libertad: "La prohibición vino de la Dirección General de Cinematografía. Y en cuanto se dejaron de proyectar, entonces dentro de la escuela la cosa fue a peor. Aquello era un *ghetto* cultural y allí lo que se hacía era exactamente y estrictamente lo que nos daba la gana: hacíamos auténticas barbaridades". Blanco Mallada, L. (1989), *Una escuela para el cine español.* Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense, p. 122.

ANTOÑITO VUELVE A CASA
(MANOLO REVUELTA, 1969)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 25 MARZO AL 1 ABRIL 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

FICHA TÉCNICA

AÑO: **1969**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MANOLO REVUELTA**
GUION: **MANOLO REVUELTA**

PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **MARIO PARDO, INMACULADA SANTOS, VIVIETTE ALLEN, ERNESTO MARTÍN**
DURACIÓN: **34 MINUTOS**

sorpresa a la cámara. Antoñito/Mario sigue caminando desorientado entre la multitud. Parece que vuelve a casa. Sobre la pantalla en blanco, un letrero: "Continuará..." En la banda sonora, el tableteo de una ametralladora.

La reflexión política y teórica que está detrás de Sitges y, como acabamos de ver, sus manifestaciones cinematográficas, impugnan, desde la radicalidad, el posibilismo que había caracterizado al Nuevo Cine Español. Cuando José María García Escudero cesa, en diciembre de 1967, como Director General de Cinematografía, el NCE —o lo que es lo mismo, ese movimiento cinematográfico de renovación, diseñado por el propio Director General, y a través del cual se pretendía ofrecer en el exterior una imagen aperturista del régimen— está agotado. A partir de entonces, los principales representantes de ese cine joven, con el tándem Querejeta-Saura a la cabeza, apostarán por un cine de oposición que hace de la metáfora y un cierto hermetismo sus principales señas de identidad. Frente a ese cine de la metáfora, que encomienda al espectador (de izquierdas) la tarea de descodificar los símbolos y alusiones veladas a partir de los que se construye un discurso de oposición al régimen, *Antoñito vuelve a casa* y las otras prácticas radicales que se ruedan en la EOC en la primavera de 1969 apuestan por la representación directa y descarnada de aquello que supuestamente sólo se podía decir y mostrar dando rodeos. Cierto es que el invento no tuvo mucho recorrido, pero la audacia de la empresa la hace merecedora del reconocimiento que no ha tenido hasta ahora en nuestras historias del cine.

Ofrecemos a continuación un fragmento del capítulo "30 años de cine al alcance de todos los españoles", escrito por Manolo Revuelta y el Colectivo Marta Hernández en 1976 y publicado en el libro *Crisis y agonía del cine español [1939-2018]*, editado por José Luis López Sangüesa (Editorial Cisma, 2019).

SITGES: EL RUIDO Y LAS NUECES

Del 1 al 6 de octubre de 1967 se celebran en Sitges las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, que serían también las últimas. Los alumnos de la EOC participan en la preparación y gestión de dichas jornadas. Presididas por Román Gubern (por ausencia de Villegas López, enfermo), estas jornadas desbordan pronto la burocrática asepsia de su planteamiento inicial. La ausencia de alumnos de escuelas extranjeras, representadas por profesores y/o burócratas diversos, favorece la conversación de estas jornadas en una serie de asambleas libres en las que se discute la función del realizador dentro de la sociedad capitalista, el carácter mercantil de todo el film, las relaciones de este con la sociedad, la función ideológica del cine, su carácter opresivo frente del espectador, etc.

En Sitges se ofrece otra alternativa: un cine libre en todos los sentidos, al margen de cualquier censura política, industrial o lingüística. Pero las conclusiones tuvieron el efecto que cabría esperar. Los ejemplares multicopiados de las mismas fueron secuestrados, clausurada la oficina de prensa, produciéndose en la cena de clausura, presidida por autoridades locales, diversos incidentes que acabaron con la detención de algunos de los participantes.

Joaquín Jordá, Antonio Artero, Bernardo Fernández, Manolo Revuelta, José Luis García Sánchez, Antonio Drove, Julián Marcos, Pedro Costa, entre otros, fueron algunos de los alumnos-realizadores que desde el *sitgismo* presentaron una alternativa, al menos teórica, al NCE. La práctica posterior, en muchos casos, desmentiría tal filiación, reduciéndose progresivamente el número de *sitgistas*. Un nombre dominaría el grupo: Antonio Artero, que había realizado ya un largometraje "infantil", *El tesoro del capitán Tornada*, que sería mutilado por la productora y jamás se estrenaría, ha sido el que ha elaborado la mayor parte de los documentos teóricos del grupo y el único (con Pedro Costa, autor del cortometraje *Esta es la película*) que ha intentado llevar a la práctica el "espíritu de Sitges". *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco* son la consecuencia directa del espíritu terrorista que dominó al *sitgismo*. Artero realizará un cortometraje, *Monegros*, dentro de los presupuestos industriales normales que, tras ganar el primer premio en la Semana de Cine de Color de Barcelona, sería prohibido por la censura, y un largo, *Yo creo que...* (1974), en el que se intenta llevar a la pantalla un desmontaje del cine clásico.

El *sitgismo* fue una contestación de toda la "cultura" cinematográfica en general, y del NCE en particular, denunciando el "espectáculo mercantil totalitario mundial" y la función opresiva de todo discurso cinematográfico. Pero sus planteamientos eran excesivamente abstractos y generalizadores sin abordar en ningún momento el análisis de la situación concreta. Un acusado voluntarismo, un exceso de terrorismo, la ausencia de una práctica coherente con sus postulados teóricos y el maximalismo son otros de sus rasgos más acusados. La denuncia de determinados compromisos asumidos por la "oposición" del cine español no vino acompañada por un análisis de qué compromisos eran necesarios y de en qué medida algunos son no tan solo inevitables, sino también convenientes.

ANTOÑITO VUELVE A CASA
(MANOLO REVUELTA, 1969)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 25 MARZO AL 1 ABRIL 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

Forzosamente, en su camino hacia el liderazgo cultural español de "oposición dentro del sistema", Querejeta tenía que toparse a finales de los sesenta con los hombres del "Cine libre", surgidos como consecuencia de las jornadas de Sitges. Una convocatoria del Departamento de Actividades Culturales del SDEUM (Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Madrid) para celebrar en la Facultad de Económicas una mesa redonda sobre el cine español, enfrenta a Querejeta y los suyos con los descendientes de Sitges. Tras "ceder" al departamento un buen lote de localidades para las proyecciones de *Si volvemos a vernos*, Querejeta exige la exclusión de sus contrarios. Sin posible arreglo, la mesa se celebra en su ausencia y con la exclusiva participación de cineastas relacionados con la opción del llamado "Cine libre". He aquí las diferencias entre Salamanca-NCE y Sitges, según *sitgistas*:

SALAMANCA

- "El cine español debe ser expresión y reflejo de los hombres y las tierras de nuestra patria".
- Después de sesenta años de existencia, el cine español no ha logrado ser "políticamente eficaz".
- El cine español debe ser "políticamente eficaz".
- El cine español es "estéticamente nulo".
- Nuestro cine es "intelectualmente nulo".
- Que la Administración "fomente el cine".
- Solicitan protección: "interés especial".
- Petición de una censura tolerante.
- Necesidad de que los profesionales salgan de la EOC.
- Control y tecnocracia a través de la EOC.
- Desarrollo de la industria nacional.
- El contenido del film "puede incidir en la transformación de la realidad".
- Posibilismo: introducirse para modificar.
- Frente al cine de consumo, el cine de cultura.
- El cine es un arte.

SITGES

- El cine en cualquier país del mundo es la expresión de la clase dirigente.
- ¿Cómo una sociedad falsa puede engendrar un cine "socialmente auténtico"?
- La cultura ha sido políticamente para la clase que la produce.
- ¿Cuándo la estética ha sido positiva?
- El intelectual que pide verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada se convierte inmediatamente en un instrumento de represión.
- Autogestión: control de la obra por los que la hacen.
- Denuncia de la protección como control.
- Ignorar toda forma de censura.
- La EOC es una válvula de control.
- Libre acceso a la creación.
- No a cualquier tipo de industria basada en la explotación.
- Industria desarrollada significa mayor plusvalía en las relaciones de producción y mayor enajenación en el consumo.
- Transformar las estructuras de producción y consumo en el cine es nuestra única manera de participar en la transformación de la realidad.
- El posibilismo es la perpetuación del sistema.
- La cultura no es otra cosa que mercancía.
- El arte está muerto... No es otra cosa que información dirigida.

Y, a continuación, el testamento dejado por la primera y única celebración de las Jornadas de Sitges:

«A lo largo de estas Jornadas, los debates en torno a los problemas de la incorporación, hoy, a la profesión cinematográfica, han suscitado la reconsideración de muchos postulados vigentes, habiéndose llegado a las siguientes:

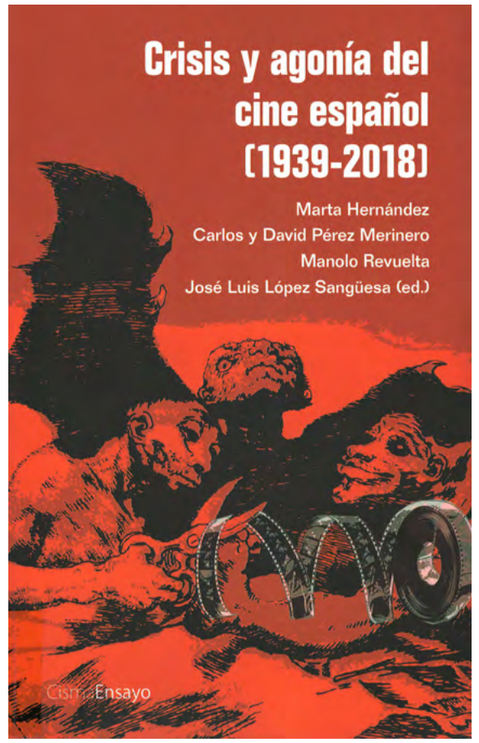
CONCLUSIONES

1) Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática. Para lo cual son condiciones indispensables:
   a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
   b) Supresión del Sindicato Nacional de Espectáculo y creación de un sindicato con base democrática.
   c) Supresión del cartón de rodaje y cualquier permiso de rodaje ajenos.
   d) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos ni administrativos directos ni indirectos.
   e) Supresión de censura previa a película completada y para exhibición.
   f) Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato Democrático.
   g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el Sindicato Democrático.
   h) Todos los medios de formación profesional deben estar en manos del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la EOC. En esta nueva escuela, los alumnos serían miembros del Sindicato Democrático con pleno derecho.

2) Se han acordado los siguientes puntos:
   a) Continuar estas Jornadas en años sucesivos.
   b) Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas.
   c) Organizar las próximas Jornadas con base democrática y electiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.

En Sitges, a 6 de octubre de 1967.»

«EL *SITGISMO* FUE UNA CONTESTACIÓN DE LA "CULTURA" CINEMATOGRÁFICA EN GENERAL, Y DEL NCE EN PARTICULAR, DENUNCIANDO EL "ESPECTÁCULO MERCANTIL TOTALITARIO MUNDIAL" Y LA FUNCIÓN OPRESIVA DE TODO DISCURSO CINEMATOGRÁFICO»



Portada de *Crisis y agonía del cine español [1939-2018]*

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA